УКРАЇНСЬКИЙ КАТОЛИЦЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Гуманітарний факультет

Кафедра філології

КОМІЧНИЙ ОБРАЗ СОКРАТА ЯК ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ МІФУ СПІЛЬНОТИ (НА МАТЕРІАЛІ КОМЕДІЇ АРІСТОФАНА «ХМАРИ»)

Студентки IV курсу

групи ГФІ-18-Б

Олени Маковейчук

Наукова керівниця:

канд. філол. наук.

Уляна Головач

Львів 2022

ЗМІСТ

ВСТУП……...3

РОЗДІЛ І. Феноменологічна філософія літератури про роль читача в інтерпретації літературного твору.....7

РОЗДІЛ ІІ. Комедія – перший поетичний жанр закорінений в сучасності.....……...….....11

ІІ.1. Історико-культурний контекст написання комедії Арістофана «Хмари».....…….....…...11

ІІ.2. Староаттічна комедія Арістофана. Природа комічного катарсису..……..……..……..…….....14

ІІ.3. Кого насправді висміює Арістофан в комічному образі Сократа?.....19

РОЗДІЛ ІІІ. Різні інтерпретації комічного образу Сократа в історії рецепції комедії Арістофана «Хмари».....……..….....25

ІІІ.1. Рецепція покоління сократиків, які пережили смерть Сократа.....26

ІІІ.2. Рецепція сучасників Арістофана, які зустрічалися з Сократом на атенській агорі і в театрі на святі Великих Діонісій.....29

ІІІ.3. З кого сміються читачі комедії Арістофана «Хмари» дві з половиною тисячі років після її написання?.....41

ВИСНОВКИ..……..44

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ……..……46

ВСТУП

Сучасний читач спантеличений після прочитання комедії «Хмари» Арістофана. Одних реципієнтів обурює комічний образ Сократа, інші сприймають його з протилежної перспективи і дивуються обуренню перших. Одні читачі сміються із Сократа, інші із Стрепсіада. У різні періоди комедія «Хмари» прочитувалась у світлі актуальних на той час подій, що видно із відгуків, які на неї давали її сучасники, та пізніші реципієнти. Суперечності у прочитаннях вказують на множинні інтерпретації, що містить у собі комедія Арістофана.

Такий художній твір, що став простором діалогу, однаково належить як автору, так і реципієнту. Тобто читач, слухач чи глядач однаково співтворять з автором. «Я» автора і «я» читача під час діалогу в межах літературного твору залежать одне від одного і від тексту, вони взаємно перебувають «в дорозі до іншого». Таким чином текст стає поштовхом до самоінтерпретації читача.

У своїй комедії Арістофан діалогує із актуальною проблематикою, кожним глядачем та узвичаєними уявленнями, що побутували в народі. Його комедія стає поштовхом до самоаналізу глядача. На думку Ганса-Ґеорґа Ґадамера, «зустріч із великим твором мистецтва – це завжди “плідна розмова”, під час якої відбувається розуміння-себе-через-іншого»[1]. Особливість комедії в тому, що незрозуміло, хто є тим «іншим», адже, насправді, під час перегляду вистави глядач стає іншим сам собі. Так працює природа комедійного катарсису, що реалізовується через гротеск, гумор чи іронію. Поль де Ман називає іронію «перманентною парабазою»: «Парабаза у староаттичній комедії – це питання, адресоване безпосередньо до публіки, яке найчастіше стосувалось актуальних подій у полісі, тобто момент, у якому двозначність персонажа-мовця – і актора, і громадянина – стає найбільш відчутною. Глядач не знає, чи до нього говорить бог Діоніс,

[1] Ґадамер Г.-Ґ.. *Філософія і література* // Герменевтика і поетика, Київ: Юніверс, 2001, с. 136. Цитовано за:, 22–31 Гірняк. М. *Феноменологічна концепція Романа Інґардена в контексті теорії літературної комунікації* // Teka Kom. Pol.-Ukr. Związ. Kult. OL PAN, 2011, c.25.

чи це сусід грає надану йому партію. А може, він висловлює власну думку?»[2] Отже, головна проблема комедії – її внутрішня двозначність, відсутність прямолінійності, що відкриває широке поле для інтерпретацій.

Про комедію Арістофана «Хмари» дослідники написали чимало. Німецький філолог Вернер Єгер у праці «Пайдея. Виховання античного грека» реконструює історико-культурну ситуацію, у якій постала комедія «Хмари», висловлює гіпотези щодо особистого досвіду Арістофана, що ймовірно став стимулом для написання такого твору, висловлює також цікаві спостереження щодо природи комічного в образі Сократа[3]. Літературознавець Гасан Гусейнов у книзі «Арістофан» описує і осмислює життєвий та творчий шлях комедіографа Арістофана, водночас досліджуючи природу комедії[4]. Вільям Ларсон у своїй дисертаційній роботі на тему «Риторична етика в комедії Арістофана» пропонує інтерпретацію комедії «Хмари» в контексті появи софістичного вчення, конфлікту старого і нового виховання[5]. Також у своїх есеях пропонували різні погляди на комедію Арістофана такі іноземні дослідники, як М. Нуссбаум, П. Грін, П. Стідман, Р. А. Ансельмент, Л. Вудбарі, Реймонд К. Фішер та ін.

Актуальність цієї дипломної роботи полягає у спробі проаналізувати і розв’язати конфлікт, що з’являється у сучасного реципієнта під час прочитання комедії.

Об’єктом дослідження є комедія Арістофана «Хмари».

Предметом є образи Сократа і Стрепсіада у трьох історичних контекстах.

Мета наукової роботи — аналіз комічного в образі Сократа у комедії «Хмари» у декількох контекстах, щоб побачити як сприйняття його образу віддзеркалює стан суспільства – міф спільноти. Міф спільноти означає колективне уявлення, що побутує

---

[2] М. Мруґальський. *Деконструкція-постструктуралізм-деконструктивізм* // Література. Теорія. Методологія. / за ред. Д.Ульцької; пер. з пол. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006, с. 375.

[3] W. Jaeger. *The Comic Poetry of Aristophanes* // Paideia: the ideals of greek culture. Volume I. Archaic Greece. The mind of Athens / tran. from the Second German Edition by G. Highet; Basil Blackwell Oxford, 1946, p. 358-382.

[4] Г. Гусейнов. *Аристофан*. Москва: «Искусство», 1988, 272 с.

[5] S. W. Larson. *Rhetorical Ethics in the Comedy of Aristophanes.* Minnesota, 2014, 211 p.

між людьми і, з одного боку, є реакцією на актуальну для суспільства проблематику, а з іншого боку, свідченням відповіді від представників різних соціальних груп на проблеми, що нікого не залишають байдужим. Оскільки згідно з феноменологічною філософією літератури Романа Інґардена, що взята за основу у цій роботі, кожен реципієнт відкриває у творі нові «заховані» змісти, сприймаючи його у межах свого досвіду та своїх історико-культурних реалій, ми розглянемо три контексти, які зумовлюють щораз інше прочитання комедії «Хмари»: історичний час, що співпадає з написанням твору –остання чверть V ст. до н. е.; історичний час, який настає після смерті Сократа і віддалений від часу написання комедії на пів століття (перша половина IV ст. до н. е., або історична епоха сократиків); і нарешті наша сучасність закорінена в українській дійсності першої чверті XXI століття.

Перший історичний контекст – це спроба зрозуміти, в якому інтерпретаційному полі відчитували комічні образи Сорката та Стрепсіада сучасники Арістофана. Другий історичний контекст потрібний для простеження зміни в сприйнятті образу Сократа. Адже після смерті Сократа, його учні створюють певний міф, у полоні якого ми перебуваємо либонь і нині. Аналіз прочитання нашого сучасника показує позачасовість ідей, закладених у комедії Арістофаном, їхню актуальність і в двадцять першому столітті.

Досягнення мети роботи передбачає вирішення таких **завдань**:

1) дослідити природу староаттічної комедії;

2) окреслити історичні контексти, у яких відбувається аналіз комедії «Хмари»;

3) описати міф про Сократа, створений його учнями;

4) поінтерпретувати образи Сократа і Стрепсіада у кожному з контекстів.

Методологічну основу дослідження становить теорія літературної комунікації у її зв'язку з рецептивною естетикою і феноменологічним підходом до літератури Романа Інґардена. Вказана методологія зумовила і вибір **методів** дослідження, серед яких історико-культурний, описовий, контекстуального аналізу, біографічний, хронологічний і порівняльно-історичний.

Матеріал дослідження: комедія Арістофана «Хмари», діалоги Платона «Бенкет» та «Апологія Сократа», а також окремі твори, що їх наступні покоління дослідників поєднали у єдиний мемуарний наратив про Сократа і назвали «Спогадами про Сократа» іншого Сократового учня Ксенофонта (йдеться про Ксенофонтів «Бенкет» і його ж «Апологію Сократа на суді»).

Структура роботи. Дипломна робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури (20 позицій) та списку використаних джерел (7 позицій). Загальний обсяг роботи становить 43 сторінки.

РОЗДІЛ І.

ФЕНОМЕНОЛОГІЧНА ФІЛОСОФІЯ ЛІТЕРАТУРИ ПРО РОЛЬ ЧИТАЧА В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

Згідно з феноменологічною філософією літератури художній твір – явище інтерсуб'єктивне та обумовлене контекстом. Літературний твір є водночас і позачасовим предметом, і витвором історичного процесу. Адже на твір впливає час його появи та літературна атмосфера доби.[6]

Представник феноменологічної школи Роман Інґарден розглядає читача як «повноправного партнера в акті літературної комунікації».[7] Твір однаково завдячує своїм існуванням як автору, так і читачеві, а причиною його існування є творчі акти їхніх свідомостей. Літературознавиця Мар'яна Гірняк в есеї «Феноменологічна концепція Романа Інґардена в контексті теорії літературної комунікації» зазначає: «Кожен реципієнт розглядає літературний твір, той чи інший образ, зі своєї перспективи, вводить його в контекст попередніх сприйняттів, який ніколи не буде тотожним відповідним асоціативним колам іншого реципієнта та автора».[8] Завдяки кожному новому прочитанню зміст твору розширюється. Тож під час інтерпретації текст реалізовує свої потенційні значення і водночас стає поштовхом до самореалізації читача.

Кожен літературний твір за своєю природою має «недоокреслені» місця, що їх реципієнти *конкретизують* залежно від свого читацького і життєвого досвіду. Конкретизації – це нові змісти, що вже присутні в творі від початку його написання, проте актуалізуються вони лише, коли зустрічаються із читачем.[9] Таке виповнення «ділянок невизначеності» або «порожніх місць» змінюється від читача до читача, –

---

[6] І. Фізер. *Феноменологічний структуралізм Романа Інґардена* // Філософія літератури /за наук. ред. Володимира Моренця. Київ: НаУКМА ; Аграр Медіа Груп, 2012, с.92-93.

[7] М. Гірняк. *Феноменологічна концепція Романа Інґардена в контексті теорії літературної комунікації* // Teka Kom. Pol.-Ukr. Związ. Kult. OL PAN, 2011, с.25.

[8] М. Гірняк. *Феноменологічна концепція Романа Інґардена в контексті теорії літературної комунікації...* с. 23.

[9] Там само, с. 26.

залежно від історичного контексту та досвіду, вони актуалізують потенційні значення твору. Роман Інґарден зазначає також, що «не обов'язково визначення (виповнення) твору повинно відбуватися у такий спосіб, як це робили б чи сам автор, чи сучасні йому читачі. При цьому, можливо, власне визначення (виповнення, доокреслення. – Ред.), відмінне від того, яке йде за думкою сторонніх історичних відомостей, значно ліпше гармонізує з цілістю твору. Зрештою, – і це суттєво, – виповнення місць невизначеності повинно відбуватися на підставі і згідно з умістом значеннєвого шару самого твору»[10]. Тобто головною підставою для конкретизації є сам твір. Ідеальний читач інтерпретує в межах твору, не займаючись надінтерпретацією: «читач має шанс вставити щось від себе, але це „щось" залишається в межах того світу, який мав на увазі автор»[11].

Відправним пунктом для прочитання твору все ж таки незмінно залишається об'єктивна структура, випрацювана автором. Автор не покидає твір, він присутній в ньому і залишає читачеві певні «сліди», залишає відкритий простір, шо уможливлює інтерпретацію. Автор подає імпульси, на які читач, наповнений попереднім досвідом, відповідає в свій унікальний спосіб.

Так літературний твір завідомо створює поле для діалогу. Як зазначає Інґарден, «автор пропонує адресатові твір для завершення»[12]. Він закладає потенційні ідеї, які кожен читач реалізовує по-своєму. Це розмова, у яку читач приходить із своїм досвідом, своїм світоглядом, своєю перспективою, «своєю мовою». Рецептивна свідомість читача подібна на ґрунт: її структура багатошарова. Представники школи рецептивної естетики, що у тріаді автор-твір-читач теж зосереджують увагу на читачеві, пропонують п'ять ступенів суб'єктивного сприйняття твору читачем, про які пише у своїй науковій статті дослідник Михайло Гнатюк: «Перший ступінь – історико-культурний: на сприймання художнього твору впливає час та доба, коли жив реципієнт; другий ступінь – рецептивно-груповий: на рецепцію художнього твору впливає приналежність реципієнта до певного типу аудиторії (соціальна, професійна тощо); третій ступінь – особистісний: на

[10] R. Ingarden. *O poznawaniu dziela literackiego*. / Roman Ingarden / / Studia z estetyki / Roman Ingarden. T. 1. Warszawa : PWN, 1957.p. 235. Цитовано за: Фізер І. *Феноменологічний структуралізм Романа Інґардена*... с. 89.
[11] М. Гірняк. *Феноменологічна концепція Романа Інґардена в контексті теорії літературної комунікації*... с. 27.
[12] Там само.

сприйняття художнього твору впливає естетичний досвід реципієнта; четвертий ступінь – віковий: на сприйняття художнього твору впливають вікові особливості реципієнта; п'ятий ступінь – ситуативний: на особливості рецепції художнього твору впливає ситуативний чинник (наприклад, погода чи настрій реципієнта під час сприймання твору)[13]». Читач інтерпретує твір, зважаючи на кожен із названих аспектів. Тому у діалогічному полі літературного твору часто трапляються непорозуміння, але саме тому це діалогічне поле не має меж.

Правдива інтерпретація має на меті розуміння твору. Однак, як стверджує літературознавиця Зоф'я Росінська: «розуміння твору – це не відтворення «намірів чи інтенцій автора <...>, а повторне творення твору, його відтворювання»[14]. Відтворювання твору передбачає відповідь на провокативний «імпульс» закладений автором. В такому разі інтерпретація тексту – це не пошук реалізації автора, а читача: «Читач (чи краще – адресат) може реагувати на мистецький твір по-різному: просто сприймати його чи (у кращому разі) критикувати, захоплюватися ним або заперечувати, гратися його формою, тлумачити його зміст <...> Зрештою, адресат може зреагувати на художній твір, створивши власний, новий» – про що пише Ганс-Роберт Яусс[15]. Окрім того, що твір є продуктом історичної ситуації, у якій він виник, читач конкретизує твір впродовж тривалої історії читання. У цій історії, що ніколи не закінчується, допоки твір знаходить свого читача, кожна нова інтерпретація в новому часі наново творить твір – завершує його, збагачує множинністю смислів, потенційно закладених у творі.

Щоб зрозуміти, однак, як мінялося сприйняття твору, слід спершу проаналізувати «горизонт сподівань» сучасника твору, тобто здійснити реконструкцію. Слід поставити питання, на які текст давав відповідь у минулому. «Це дозволяє побачити відмінність колишнього і теперішнього розуміння твору», –

---

[13] М. Гнатюк. *Франкова теорія рецепції художнього твору і деякі проблеми рецептивної естетики* // Слово і Час. №7. Львів, 2013. с. 39.

[14] З. Росінська. *Самототожність реципієнта. Психоаналітичні точки зору* // Література. Теорія. Методологія / за ред. Данути Уліцької. с. 320.

[15] Г.-Р. Яусс *Рецептивна естетика й літературна комунікація* // Слово і Час. №6, Львів, 2007. с. 38. Цитовано за: Гнатюк М. *Франкова теорія рецепції художнього твору і деякі проблеми рецептивної естетики* // Слово і Час. №7. Львів, 2013 с. 38.

зазначає М. Гнатюк[16]. Цей рецептивно-історичний метод дозволяє зрозуміти особливості інтерпретації твору у минулому і впродовж історії.

Отже, мистецький твір ідейно позачасовий та водночас обмежений історичним контекстом, у якому його було створено. Всі потенційні значення, якими сповнений твір, реалізуються щораз новими смислами у читацькій рецепції. Відштовхуючись від свого унікального життєвого, світоглядного, естетичного, літературного досвіду, кожен читач, пропонує свою унікальну конкретизацію змісту літературного твору. Літературні твори минулого відкривають нові змісти впродовж історії. Нові історичні періоди із своїми досвідами розширюють інтерпретаційне поле художнього твору. Тому чим більше контекстів охоплює аналіз, тим повнішою є інтерпретація твору.

[16] М. Гнатюк. *Франкова теорія рецепції художнього твору і деякі проблеми рецептивної естетики*. С. 39.

РОЗДІЛ ІІ.
КОМЕДІЯ – ПЕРШИЙ ПОЕТИЧНИЙ ЖАНР ЗАКОРІНЕНИЙ В СУЧАСНОСТІ

ІІ.1. Історико-культурний контекст написання комедії Арістофана «Хмари».

У другій половині V ст. до н. е. Атени стають центром культурних і політичних змін. В атенському суспільстві утверджуються в цей час демократичні ідеї. Насамперед це пов'язано з політичними обставинами демократичного правління Перікла та постперікловими реформами.[17] Риторичні агони, відкриті судові процеси, голосування в Народних зборах стають нормою полісного життя і набирають дедалі більшої суспільної ваги. Це призводить до формування нових суспільних цінностей і радикальних світоглядних метаморфоз в атенському соціумі. Однією з них є свобода вислову та активна залученість кожного громадянина атенського полісу в суспільно важливі процеси. Наприклад, участь у дебатах однаково брали, як громадяни, що займають вищі посади, так і ті, що лише володіють правом голосу. Хоч провадили такі дебати окремі вибрані оратори, проте останнє слово було за публікою, саме вона вибирала, кого з кандидатів слід підтримати, а кого – ні. Також на судових процесах найбільшу вагу мало слово присяжних. Навіть в культурно-мистецькій сфері голос авдиторії ставав вирішальним. У театрах також відбувалися театральні агони – змагання, під час яких глядачі віддавали пальму першості одному з трагедійних чи комедійних поетів. Шляхом голосування визначали найкращу театральну постановку під час святкування Великих Діонісій.[18]

Атенський театр другої половини V ст. до н. е. став одним із найбільш демократичних просторів. Тут збиралися представники усіх верств населення, на

[17] *Елліністична філософія //* Історія європейської цивілізації. Греція / За ред. Умберто Еко ; пер. з італ. Харків: Фоліо, 2019, с. 370-372.

[18] S. W. Larson. *Performance Culture of the 5th c. BCE Athens* // Rhetorical Ethics in the Comedy of Aristophanes a dissertation submitted to the faculty of university of Minnesota. 2014, p. 2.

відміну від ораторських турнірів чи судових процесів.[19] Водночас демократія вплинула на роль мистецтва, вона розширила його межі та вплив, таким чином, що театр став трибуною, де звучала критика актуальних тем. Оскільки театр все ж залишався більш нейтральним простором, порівняно з судом чи ораторським турніром, то на його сцені вислови не піддавались цензурі, до того ж автори часто замасковували їх комізмом чи алегорією[20].

Розвиток демократії в атенському полісі другої половини V століття до н.е. безпосередньо пов'язаний із риторикою. Адже свобода вислову кожного громадянина потребувала засобів впливу на нього. Саме ораторське мистецтво стало способом діалогу із громадою, інструментом влади над нею. Воно вийшло за рамки політики і юриспруденції, та поширилось на сфери життя пересічного громадянина. Як наслідок, в атенському полісі починає зростати популярність софістів. Софістичне вчення використовувало ораторське мистецтво як інструмент впливу на думку громадян. Головним софісти визначали не суть висловлювання, а те, яку дію воно чинить на слухача[21]. Проголосивши істину відносною, софісти вважали слово інструментом творення «корисної» правди, а метою ритора створення «такого уявлення (δόξα) про реальність, яке в конкретній ситуації є бажаним <…> Наскільки успішно оратор досягає мети, залежить від того, чи слухачі «ймуть віру», тобто чи вдається йому створити ймовірність, що може (але не мусить) збігатися з реальністю», зазначає Уляна Головач у своїй студії до твору «Похвала Гелені» Горгія Леонтинця, одного з видатних теоретиків і практиків риторичного мистецтва слова[22].

Софістика прийшла на зміну вчення досократиків. З точки зору «старого» вчення, істина «нікому-не-належна». Сократ стверджував існування абсолютної

[19] Ibid
[20] W. Jaeger. *The Comic Poetry of Aristophanes* // Paideia: the ideals of greek culture. Volume I. Archaic Greece. The mind of Athens / tran. from the Second German Edition by G. Highet; Basil Blackwell Oxford, 1946, p. 364
[21] *Еллініcтична філософія* // Історія європейської цивілізації. Греція / За ред. Умберто Еко ; пер. з італ. Харків: Фоліо, 2019, с. 376.
[22] Головач У. *«Похвала Гелені» Горгія Леонтинця: риторична вправа задля розваги чи розважання?* // Наукові записки УКУ. Філологія. Вип. 1. 2020, с. 54.

істини, у пізнанні якої полягає сенс людського життя. Істина об'єктивна, вона понад часом і понад прагматичними доцільностями. Риторику він вважав інструментом спільного пізнання суті речей. Насамперед промовець повинен зважати на правдивість свого твердження, не залежно від думки слухачів. Усі його риторичні прийоми повинні сприяти донесенню основної суті промови до співрозмовників[23]. Адже метою ритора Сократ визначав відкриття знання про істину.

Сократ критикував софістів насамперед за те, що вони називаючи себе «вчителям політичних чеснот»[24], навчали учнів за кошти. Також концепція релятивності істини, на якій ґрунтувалось вчення софістів, суперечила основам філософії Сократа. Софісти пропагували релятивістський погляд на життя та пізнання. Вони вважали людину «мірилом речей» («homo mensura»), як про це писав філософ-софіст Протагор[25]. Тобто не істина (сама у собі) задає норми поведінки, межі допустимого, а окрема особа чи група осіб визначає, що є правдивим, а що хибним. Усі критерії істини відносні, вони визначені індивідуальним сприйняттям або суспільним договором. Те в чому промовець переконав слухачів, оголошувалося істиною: словом софісти моделювали реальність. Такий підхід дозволяв промовцеві переконувати слухачів не в істинному, а в потрібному йому сенсі.

Наслідками софістичного релятивізму стало розхитування етичних норм (оскільки правда відносна) чи традиційних цінностей (наприклад, пошанування богів). Метою використання софістичної риторики на суді став не пошук об'єктивної правди, а «виправдання» того, хто ним послуговується. Філософ Протагор висловив «обережний агностицизм» нової філософії: «Вдивляючись в богів, не можна сказати, ані що вони існують, ані що вони не існують. Насправді існує багато речей, які перешкоджають цьому знанню: неясність самого питання і швидкоплинність життя людини»[26]. Такі погляди свідчать про підваження у світогляді атенців авторитету

[23] У діалозі Платона "Федр" Сократ викладає основні засади, на його думку правильного використання риторики.
[24] *Елліністична філософія* // Історія європейської цивілізації... с. 371.
[25] *Елліністична філософія* // Історія європейської цивілізації... с. 375.
[26] Там само.

божественного начала і заперечення традиційного релігійного світобачення. Софісти мали також вплив на виховання атенців[27]. Традиційне виховання наголошувало на вищості закону над особою, важливості блага громади і сім'ї , та жертвуванні себе на їхнє благо, дотримання визначених норм, авторитету старших. «Нова» хвиля, що визначила людину найвищою цінністю, зруйнувала строгу ієрархію поколінь, підпорядкування людини божественному та суспільному вищому благу. Основним завданням людини стало забезпечення власних потреб та задоволення своїх бажань, бо вона відповідальна лише за себе[28]. Постраждав також стандарт чесної діяльності у соціумі. Допоки цінністю у суспільстві залишається загальне благо, доти громадяни підпорядковуються законам, що регулюють їхні дії. Тобто вони визнають вищість закону як об'єктивної істини над окремою особою. Філософський релятивізм, що поставив індивіда понад законом, підважив дотримання визначених суспільством етичних норм. Закон втрачає свою вагу, коли ним можна «покерувати» на свою вигоду.

Отже, відбулося зіткнення «старого» з «новим», у непримиренному протиріччі вступили в боротьбу традиційно об'єктивна істина і заснована на релятивізмі δόξα, об'єктивний погляд і суб'єктивна оцінка речей.

ІІ.2. Староаттічна комедія Арістофана. Природа комічного катарсису.

Стрімкі і глибокі демократичні перетворення, що стали причиною змін у грецькому полісі, після греко-перських війн (середина V ст. до н.е.), створили сприятливі передумови для розповсюдження і водночас для критики активних новаторських рухів. Одним із відкритих суспільних просторів поширення публічної критики судилося стати зокрема театрові в Атенах. Саме аттічній комедії випала роль

[27] S. W. Larson. *Ethical Considerations of Sophistry in Clouds* // Rhetorical Ethics in the Comedy of Aristophanes. Minnesota, 2014, p. 73.
[28] S. W. Larson. *Ethical Considerations of Sophistry in Clouds*... p. 75.

потужного інструмента формативного впливу на суспільство. Саме комедія стала ефективною зброєю в змаганні за суспільну думку і світоглядні орієнтири в широких верствах атенського суспільства. Тепер комедія не обмежувалась гротеском на політичних діячів, а як «криве дзеркало» відображала суспільні явища, викриваючи їх[29].

У трактаті «Поетика», що став предтечею європейської естетичної думки, Арістотель подає два варіанти етимології слова комедія, що давньогрецькою «κωμῳδία»: 1) від слова «κῶμος» – весела процесія гурту селян, упитих з нагоди свята молодого вина на честь бога виноградної лози і всякої рослинності Діоніса, та «ᾠδή» – спів; 2) від слова «κώμη» – село, бо саме по селах мандрували веселі гурти виноградарів і пастухів, «коли до них ще не виявляли інтересу у містах [Arist. Poet. 1448b]. Комедія є для нас сьогодні канонічним жанром, що займає своє місце в теорії та історії літератури поряд з високими поетичними жанрами, такими як епопея, різні прояви монодочної і хорової лірики, а також трагедія. Як вказує Михаїл Бахтін: «теорія цих жанрів, що представляють епос, лірику і драму не додала нічого нового до того, що сформулював Арістотель у “Поетиці”»[30].

Ймовірно комедія розвинулась із фалічних пісень, ритуальних танців та драматичних елементів, якими супроводжувався комос [Arist. Poet. 1449a]. М. Бахтін пов’язує таке дійство із карнавальним світовідчуттям і вбачає в ньому витоки комедії як літературного жанру. На його думку, у карнавальному світовідчутті зародилося серйозно-сміхове, що володіє «могутньою життєдайною переображальною силою»[31].

Арістотель визначає комедію, як «зображення всього порівняно поганого в людині, але вади відтворюються не в усій повноті, а лише тією мірою, якою смішне є частиною неподобного; бо смішне — це яка-небудь помилка або неподобство, тільки не шкідливе і не згубне» [1449b]. Наслідком такого викривання неподобного в людині є катарсис (з давньогрецької

[29] W. Jaeger. *The Comic Poetry of Aristophanes* // Paideia: the ideals of greek culture. Volume I. Archaic Greece. The mind of Athens / tran. from the Second German Edition by G. Highet; Basil Blackwell Oxford, 1946, p. 358-382.
[30] М. Бахтин. *О методологии исследования романа* // Эпос и роман. СПб: Азбука, 2000. с. 199.
[31] М. Бахтин. *Жанровые и сюжетно-композиционные особенности произведений Достоевского* // М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. Москва, 1979. с. 123.

мови – «καθάρσις») – процес очищення через межовий стан, що змінює людське сприйняття, розкриваючи їй правду і звільняючи її від пережитих емоцій. Комедійний катарсис покликаний звільнити глядача через пряме і непряме висміювання його ж самого: «Збираючись в театрі Діоніса, поліс вдивляється в криве дзеркало, до пори до часу безболісно переживаючи брутальність і в'їдливість комедійного сміху» (переклад з рос. – О. М.)[32]. «Брутальність і в'їдливість» комедійного сміху – те, що приводить глядача до пережиття катарсису через сміх. Адже предметом сміхового стає сама людина та злободенні проблеми, які вона породжує своєю поведінкою в громаді. У комедії «розвінчуються» та «пропрацьовуються» не лише особисті вади, але й негативні суспільні та побутові явища. Тобто сама катарсична природа комедії працює на виховання глядача.

Інструментом комедії є комічне зображення, що на перший погляд, дозволяє собі невідповідність з реальністю. Адже для створення «кривого дзеркала» комедіографи вдавались до пониження, або гіперболізації, до певного викривлення реальності та знаків часу. Пафос комічності виникав тоді, коли автор свідомо занижував своїх дійових осіб до рівня пересічного представника загалу[33]. Відповідність комічного зображення до реальності залежить від мети самого твору. Якщо метою автора є критика явища чи особи, тоді гротескне гіперболізоване зображення допомагає глядачеві відкрити правду про об'єкт сміху.

Жанри, що належать до серйозно-сміхових – а серед них передусім комедія – вирізняються насамперед своїм діалогом із злободенною дійсністю. Тому ціннісно-часова зона побудови художнього образу – актуальний досвід і вільний вимисел. Комедія є першим літературним жанром, що виник на межі переходу від високих поетичних жанрів епопеї, хорової і монодичної лірики, а також трагедії до низових жанрів і прози. Навіть на формальному рівні у комедії з'являється новий елемент

[32] Г. Гусейнов. *Хорошие старинные правила писания комедий* // Аристофан. Москва: «Исскуство», 1988, с. 35.
[33] *Літературознавчий словник-довідник* / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Ковалів, В. І. Теремка. Київ: ВЦ «Академія», 2007. с.356.

поетики, що проявляє тенденцію до прозового слова: у парабасі віршовані строфи оди і антиоди переходять в епіррему і анепіррему, що створені неритмізованою мовою. Також вперше незавершена і недосконала сучасність, з усіма її проблемами стає об'єктом зображення. На відміну від трагедії і епопеї, у якої об'єктом є ідеально героїчне і монументально-досконале віддалене минуле – національне передання, комедія звертається до близького і суперечливого теперішнього.

М. Бахтін називає стосунок серйозно-сміхового жанру до традиції та культурного передання, як «цинічно-викривальний». Такий жанр випробовує дійсність та ціннісні надбання суспільства. Прикладом жанру, де «сміхове» стає інструментом «серйозного» є меніпова сатира, або ж меніпея, де важливим елементом є вільний художній вимисел, потрібний для «випробовування» ідеї[34]. Різниця між висміюванням і випробовуванням закладена у цілі, якої прагне досягти комедіограф. Висміювання – радше комізм заради самого комізму. «Випробовування» ж ідеї – її гротескне зображення задля критики, відповіді на саму ідею.

Приблизно до середини V століття до н.е. єдине завдання комедії полягало в тому, щоб розсмішити глядачів. Зазвичай усе обмежувалось гротескним висміюванням відомих постатей, зокрема політичних діячів, а комедія ще не претендувала на критичний аналіз стану суспільства. Лише згодом, у другій половині V століття до н.е. комедію в Атенах починають називати цензором. Із розважального жанру, вона стає жанром проблемним. Зростає свобода вислову, відповідно комедіографи стають вільними у критиці суспільних процесів та починають використовувати свою творчість з дидактичною метою. Сцена стає рупором, а комедія простором для вільнодумства. Вона вже не обмежується висловлюваннями про політичну ситуацію полісу, а дає свою відповідь на всі актуальні питання соціуму. Автори мають змогу змінювати глядачів через катарсичну природу комедії, оприявнюючи авдиторії вади епохи. Таким чином комедія стає одним із провідних

[34] М. Бахтин. *Жанровые и сюжетно-композиционные особенности произведений Достоевского* // М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. Москва 1979. с. 124.

жанрів, який бере участь у формуванні культурної і літературної свідомості стародавніх еллінів.

Одним із найвідоміших театральних діячів того часу був комедіограф Арістофан – фігура за всіма параметрами знакова і впливова в строкатому атенському соціумі (приблизно 446 р. до н.е. – 370-ті рр. до н.е.). Арістофан критикує і дошкульно висміює софістів – зокрема і передусім за новаторські ідеї перетворення традиційних правил і суспільних норм. Як пише дослідник Вернер Єгер: «Насправді він [Арістофан] не був непохитним догматиком-реакціонером. Але він жив в епоху перемін, коли люди, схильні до осмислення того, що відбувається, тримались осторонь потоку інновацій, спостерігаючи як руйнуються старі добрі звичаї, ще до того, як їм на зміну приходить щось рівноцінне (перекл. з англ. – О. М.)»[35]. Німецький учений згадує, що у збережених фрагментах втрачених комедій Арістофана ми сьогодні відчитуємо неприховано вороже ставлення комедійного поета до софістів, яких він зображає корисливими запроданцями, що живуть в домівках багатих діячів політики, навчаючи їх самих, або частіше їхніх дітей філософії[36]. Проте свого апогею критика софістів досягла в комедії «Хмари», де Арістофан створює віддзеркалення епохи хаосу, спричиненого «новою» філософією. Йдеться про зустріч «нового» і «старого» світоглядів та методів виховання, що докорінно змінюють життя полісу[37]. Арістофан піднімає проблему релятивізму софістичного вчення та його негативного впливу на молодь. У своїй комедії він показує людям процеси, що відбуваються у суспільстві непомітно для них самих.

Отже, комедія, що визріла із ритуальних танців та пісень, вирізняється серед інших жанрів своїм діалогом із злободенністю. Комедійний катарсис покликаний змінити глядача через висміювання неподобного. Інструментом висміювання стають

[35] W. Jaeger. *The Comic Poetry of Aristophanes* // Paideia: the ideals of greek culture. Volume I. Archaic Greece. The mind of Athens / tran. from the Second German Edition by G. Highet; Basil Blackwell Oxford, 1946, p. 375.

[36] Ibid.

[37] S. W. Larson. *Ethical Considerations of Sophistry in Clouds* // Rhetorical Ethics in the Comedy of Aristophanes. Minnesota, 2014. p. 73.

гротеск, вільний вимисел, навіть фантасмагорія. Вільний вимисел виростає на основі особистого досвіду автора. Комедіограф не зображає героїв такими, якими вони є насправді, навпаки він виліплює «маски», що найкраще слугують для донесення ідеї. Бо саме завдяки цим гіперболізованим «викривленим» маскам, автор увиразнює і водночас узагальнює актуальні проблеми перед глядачем. Комедійний поет хоче розв'язати проблеми сучасності і для цього він використовує різні засоби мистецького впливу на реципієнтів: автор вводить глядача у простір комедії та викриває для нього правду через вигадку. Водночас кожен реципієнт має свій досвід пережиття дійсності і своє трактування сучасних проблем. Комедія як жанр творить художню дійсність, яка за природою сама в собі має широке інтерпретаційне поле.

В Атенах у другій половині V століття до н. е. мистецтво розширило свій вплив, комедія стала інструментом суспільно-політичної критики. Та найбільше в цей період на суспільство вплинула поява софістів. Наскрізь релятивістичне софістичне вчення, що прийшло на зміну сократичному, підважило традиційні норми, стосунок між громадянином і громадою, змістило зону відповідальності окремої людини та утвердило використання риторики як інструменту впливу й маніпуляції. Поет Арістофан у своїй комедії «Хмари» дає свою оцінку та відповідь на ці сучасні йому суспільні процеси.

II.3. Кого насправді висміює Арістофан в комічному образі Сократа?

Комедія, що є першим поетичним жанром, який діалогізує зі злободенною дійсністю, дозволяє осмислювати її через інструменти комічного – гумор, гротеск і сатиру. Комедія відрізняється від епосу та трагедії саме своєю включеністю в актуальні процеси суспільства.

Головними героями комедії «Хмари» є селянин Стрепсіад та карикатурний філософ Сократ. Арістофан використовує впізнавану постать Сократа як живе втілення того, що для нього є антицінністю – «нової» філософії. Гротескний Сократ

Арістофана суттєво відрізняється від легендарної постаті Сократа, яку ми зустрічаємо у творах його учнів – Платона та Ксенофонта, про що детальніше згодом. Як пише Вернер Єґер: «Сократ у комедії не володіє жодною з моральних якостей, що їх описують, як характерні для свого учителя, Платон та інші сократики. Навіть якщо Арістофан знав, якими моральними якостями Сократ володів насправді, він однаково міг не показати їх на сцені. Арістофан створив свого персонажа – ексцентричного і не-від-світу-цього рушія прогресивних ідей, безбожного природодослідника» (перекл. з англ. – О.М.)[38]. Тобто Арістофан використав постать Сократа, як інструмент, потрібний йому для критики «нової» філософії. Комедіограф створив гротескного персонажа і наділив його індивідуальними рисами, віднайденими у Сократа. Комедії властиво використовувати узагальнені образи – гротескно гіперболізовані маски.

Стрепсіад – представник середньостатистичного атенця, як пише дослідник Вільям Стідман у своєму есеї «Демократичний скептицизм: заклик Арістофана до пильності в «Хмарах»:» (англ. «Democratic Skepticism: Aristophanes's Call for Vigilance in The Clouds»)*:* «Хмари» зображають Стрепсіада архетипним жителем Атен, який, як і все людство, схильний до корисливості» (перекл. з англ. – О. М.)[39]. Його мислення прагматичне, а метою в житті є матеріальний достаток.

Простір, у якому відбуваються події комедії, називається φροντιστήριον – «Думальня», що функціонує як школа Сократа. Арістофан зображає її місцем повним бруду і блощиць: «Не управлюся з блощицями!»[Арістофан. Хмари 634][40] – вигукує Стрепсіад, перебуваючи у цій школі. Г. Гусейнов у книзі «Арістофан» пропонує доволі сміливу аналогію «Думальні» з нужником, у який заходить Стрепсіад: «Немає нічого дивного, що нужник в побуті атенців називався "думальнею". Звичний і природний для обрядової традиції прийом втілення метафори»[41]. Стрепсіад з таким наміром і заходить до

[38] W. Jaeger. *The Comic Poetry of Aristophanes* // Paideia: the ideals of greek culture. Volume I. Archaic Greece. The mind of Athens / tran. from the Second German Edition by G. Highet; Basil Blackwell Oxford, 1946, p. 371.
[39] P. Stidman. *Democratic Skepticism: Aristophanes's Call for Vigilance in The Clouds* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://www.academia.edu/45055126/Democratic_Skepticism_Aristophaness_Call_for_Vigilance_in_The_Clouds
[40] Тут і далі цитуємо фрагменти з комедії Арістофана «Хмари» в українському перекладі Бориса Тена.
[41] Г. Гусейнов. *Хорошие старинные правила писания комедий* // Аристофан. Москва: «Исскуство», 1988, с. 95.

«думальні», щоб «залагодити свою нужду». Увійшовши до нужника-думальні, Стрепсіад бачить учнів Сократа, що «вивчають» небо і запитує: «А цей чого сідницю в небо виставив? – Учень відповідає йому: «Це так він сам вивчає астрономію» [Арістофан. Хмари 192]. Як бачимо, світ Думальні, у який «поселяє» Сократа Арістофан, уже від самого початку не правдивий, а гротескно «перевернутий».

Стрепсіад – селянин за походженням, що одружився з городянкою:

«Розкішне в мене на селі життя було —
Я безтурботним лежнем на дозвіллі жив,
Серед овець, олив і медоносних бджіл»[43-45].

Його син – Фідіппід витратив усе майно свого батька на коней, через що втрапив у борги. Стрепсіад знайшов рішення як позбутися заборгованостей: «Переміни свої якшвидше звичаї / Та йди учитися, куди пораджу я»[88-89] - він просить свого сина піти в «Думальню» до філософів, щоб ті вирішили їхню фінансову проблему. Після того, як Фідіппід відмовляється, Стрепсіад сам йде вчитися до «Думальні». Нужда, із якою Стрепсіад приходить до «Думальні» – навчитися красномовно обманювати в суді, щоби не віддавати борги кредиторам:

Сократ
А чого ж тобі?
Стрепсіад
Тієї... Як це?.. Мови неправдивої.[656-657]

Стрепсіад не ставить собі високих цілей в набутті красномовства, хоч Хмари й пропонують осягнути в цьому мистецтві вершин:

«Та не треба великих мені перемог,
зовсім інше на думці я маю.
Я законом, як дишлем, вертіти б хотів,
— кому винен, усіх ошукати» [433-434]

Тобто він не зацікавлений у філософських концепціях, що їх сповідують мешканці «Думальні». Навпаки Стрепсіад є прикладом «маленької людини», що звертається до філософів-софістів для вирішення своїх щоденних проблем. У підсумку він сам стає

жертвою «нової» філософії, у якій був зацікавлений лише прагматично. Адже сам Стрепсіад прихильник консервативних цінностей: поваги до старших, до богів, піклування про майно і достаток. Наприкінці комедії його син Фідіппід, навчившись нової філософії, відкидає усі перелічені цінності і починає зневажати свого батька. Останній натомість спалює «Думальню», вважаючи її причиною своїх нових бід.

Глядач-сучасник Арістофана, що сидить в залі і сміється із комедії «Хмари», переживає «в'їдливість та брутальність» комедійного катарсису саме через персонажа Стрепсіада. Адже Арістофан, конструюючи його комічний образ, ілюструє загальну проблему тогочасного атенського суспільства – пересічні громадяни, піддавшись впливу «моди», в силу своїх фінансових проблем звертаються за допомогою до «нових» філософів, що пропагують руйнування цінностей, на яких побудоване атенське суспільство. Такі громадяни як Стрепсіад не поділяють релятивістського погляду на істину, проте самі стають «жертвою» такого світогляду. Арістофан показує, що піддавшись зовнішньому впливу та обставинам, зневаживши одну цінність – чесність, Стрепсіад і його син Фідіппід вийшли із системи традиційних моральних цінностей атенського суспільства. Як наслідок, Стрепсіад став ще більш нещасним, ніж був на початку історії.

Агон Правого Слова і Неправого (грец. Λόγος Δίκαιος – Λόγος Ἄδικος) показує виправдані побоювання Арістофана щодо ціннісних змін у Атенах. Неправе Слово, що є алегорією софістів, пропагує цілковиту відносність правди, відмову від встановлених правил, що регулюють життя громадян у соціумі: «Проте чи не дорожче нам від тисячі статерів — Хоч і кривим іти шляхом, а все ж перемагати?»[1041], використовуючи їх для своєї вигоди. Натомість Праве Слово є алегорією традиційного виховання молоді: «Отже, я розкажу вам про те, як колись виховання юнацтва велося, Коли я, справедливості друг, процвітав і чеснота була у пошані»[962-963]. Тут зустрічаються два карикатурні узагальнені образи, можна сказати навіть стереотипні уявлення про старе і нове виховання, де «старе» представлене як строге та

високоморальне, а «нове» – податливе, нечесне і розбещене. Праве Слово аргументує свої висловлювання справедливістю, що належить богам:

Неправий

А я з заперечень почну,

Тої правди нема.

Правий

Правди, кажеш, нема?

Неправий

Ну, скажи, де ж вона?

Правий

У безсмертних богів.[901-905]

Таким чином Праве Слово представляє консервативну позицію, яку займає Арістофан. Авторитет богів, а тобто об'єктивного закону, до якого звертається Праве Слово передбачає вищість загального блага над індивідуальним. Тому єдине, що залишається Неправому, щоб проголосити найважливішим досягнення власного комфорту, це відкинути будь-який авторитет. Перемогою Неправого Слова на агоні Арістофан показує усю серйозність «шкідливого» для суспільства розпочатого софістами процесу нехтування авторитетами[42].

Несвідомо промінявши загальні цінності на практичні навички, що забезпечують виграш у суді, Стрепсіад вийшов за межі моралі, що забезпечувала його життя. І хоч йому самому не вдалось прийняти філософію софістів, проте його син став її адептом. Таким чином автор показує, що нове покоління більш податливе до таких нових філософських віянь і є велика небезпека у неправильному вихованні молоді. Проблема у вже згаданому новаторстві: пропаганди вищості індивідуальної вигоди над відповідальністю перед громадою. Саме тому Фідіппід, вивчившись у Думальні, приходить до висновку:

Як любо знатись на нових науках напутенних

І застарілі звичаї свідомо зневажати!

[42] S. W. Larson. *Old vs. New Education* // Rhetorical Ethics in the Comedy of Aristophanes. Minnesota, 2014, p. 79-85.

Не міг докупи й трьох я слів без помилки зліпити.

А з того часу, як мене віднадив він од цього,

В турботи, мислі і слова я витончені вдався

І можу довести, що сам карати батька властен.[1399-1405]

Арістофан водночас показує, що усі процеси у суспільстві взаємозалежні: з одного боку, атенці підпадають під вплив нової філософії, з іншого – софісти дають ті знання, що задовільняють потреби пересічних громадян. Ситуація Стрепсіада відображає трагедію тогочасного середньостатистичного атенця, що спокусившись практичною вигодою, відкидає вищу філософію і сам страждає від руйнування усталених норм та цінностей:

«Нерозсудливість давно

В вашім місті оселилась, та щоразу боги вам

Необачливі помилки обертають на користь» [587-588]

Намалювавши похмуру картину атенського суспільства, комедія «Хмари» проілюструвала, наскільки поширеними і звичними стали безпідставні бажання та порушення моральних норм серед пересічних громадян та політичних діячів[43].

У комічному образі Стрепсіада середньостатичстичний атенець бачить гіперболізоване віддзеркалення своїх потреб та уявлень. Таким чином Арістофан відкриває йому небезпеку наслідків його неправильних суджень, дозволяє йому через сміх «пропрацювати свої вади».

[43] P. Stidman. *Democratic Skepticism: Aristophanes's Call for Vigilance in The Clouds* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://www.academia.edu/45055126/Democratic_Skepticism_Aristophaness_Call_for_Vigilance_in_The_Clouds

РОЗДІЛ ІІІ.
РІЗНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КОМІЧНОГО ОБРАЗУ СОКРАТА В ІСТОРІЇ РЕЦЕПЦІЇ КОМЕДІЇ АРІСТОФАНА «ХМАРИ»

У IV столітті до н. е. – близько тридцяти років після того, як комедія «Хмари» була вперше презентована в атенському театрі, Сократу присуджують смертний вирок. Сократ однак продовжує жити і після смерті у творах його учнів – Платона і Ксенофонта.

Існує припущення, що через комедію «Хмари» Арістофан спричинився до суду над Сократом. Зокрема давньоримський письменник Клавдій Еліан, представник т. зв. «другої софістики» у творі «Строкаті історії» розповідає, що Арістофана начебто «намовили» противники Сократа висміяти філософа, показавши його брехливим, а його мову карикатурно безглуздою і гідною бути висміяною[44]. Про комедію «Хмари» опосередковано згадує також Платон у знаменитому творі симпосійної літератури, відомому під назвою «Συμπόσιον», в українському перекладі «Бенкет». Платон вкладає в уста одного з персонажів свого твору, а саме в уста Алківіада пряму цитату із комедії Арістофана: «Тоді й пригадались мені, Арістофане, твої слова, і я подумав, що й там, як і тут, він іде, на всіх поглядаючи звисока й згорда — на друзів і на ворогів». Та пізніше Алківіад додає: «Якби хтось захотів прислухатися до того, як говорить Сократ, то, на перший погляд, його мова видалась би смішною» [221e] (з грец. «εἰ γὰρ ἐθέλει τις τῶν Σωκράτους ἀκούειν λόγων, φανεῖεν ἂν πάνυ γελοῖοι τὸ πρῶτον»), де ключем до розуміння є «на перший погляд» (τὸ πρῶτον), але до цього ми ще повернемося згодом. Інший учень Сократа – відомий античний літератор Ксенофонт – теж згадує у своєму творі під такою ж назвою «Συμπόσιον» («Бенкет») жарти із комедії «Хмари». Один з персонажів ксенофонтового твору називає Сократа «φροντιστής» – неологізм, вигаданий Арістофаном, що у перекладі Бориса Тена

[44] Клавдій Еліан. *Про Сократа висміяного в комедії Арістофана* // Строкаті історії / пер. з давньогр. Дзвінки Коваль. Львів: Видавництво «Апріорі», 2020, с. 46-48.

передається як «мудролюб» (іронічний епітет, що конотує зневагу). Такі згадки свідчать про те, що комедія «Хмари» була популярною в широких колах атенського соціуму, її знали фрагментарно напам'ять, часто цитували, а цитати були впізнаваними і викликали передбачувану реакцію серед молодшого покоління арістофанових сучасників, відомих як сократики, тобто учні Сократа. Це лише соціологічна гіпотеза, але вона базується на античних джерелах, в яких спосіб цитування фрагментів з комедії «Хмари» і реакція на цитату дозволяють сформувати думку про те, як в культурних колах сприймали цей Арістофанів твір. До того ж комедія стала популярною в народі, завдяки цьому творові Арістофан прославився чи не найбільше. Привертає увагу і тоді і тепер якраз оте комічне зображення Сократа, адже воно тотально суперечить образу філософа, що його ми бачимо в творах Платона і Ксенофонта. «Хмари» – єдина староаттічна комедія, у якій висміяно постать Сократа (зі спогадів Клавдія Елліана: «Сократ на комічній сцені – річ нечувана і явище небуденне»[45]).

III.1. Рецепція покоління сократиків, які пережили смерть Сократа.

Відомий французький філософ та історик філософії П'єр Адо зазначає, що на формування уявлень про філософа в європейській філософії вплинула саме «міфічна постать Сократа, про яку нам повідомляє перше покоління його учнів»[46], а не історичний Сократ, про якого складно говорити через відсутність достовірної інформації. Нам відомо про історичного Сократа лише зі свідчень записаних його послідовниками, адже сам він не залишив жодних записів. Як вже згадувалось, найбільше інформації можна почерпнути із текстів Платона і Ксенофонта. «Апологія Сократа» (390 р. до н.е) і «Бенкет» (385-380 рр. до н.е.) Платона написані приблизно

[45] Клавдій Еліан. *Про Сократа висміяного в комедії Арістофана* // Строкаті історії / пер. з давньогр. Дзвінки Коваль. Львів: Видавництво «Апріорі», 2020, с. 47.
[46] П. Адо. *Постать Сократа* // Що таке антична філософія / укр. перекл. Сергій Йосипенко. Київ: Культурна асоціація "Новий Акрополь" 2014. с. 32.

через десять-двадцять років після смерті учителя. «Спогади про Сократа», що містять «Апологію Сократа в суді» і «Бенкет» Ксенофонта – ще пізніше. Говорячи про постать Сократа, слід брати до уваги дистанцію в часі, що утворилася після його смерті до часу написання творів про нього, а також вплив цієї дистанції на образ Сократа, що сформувався у мемуарній літературі, коли Сократа вже не було в живих, але всі пам'ятали як пережитий досвід несправедливий суд, що засудив Сократа на смерть, на основі неправдивих звинувачень у розбещенні юнаків, запереченні старих богів і винайдення та пошанування нових. Все це витворило довкола Сократа атмосферу слави, пошани і навіть святості істинного мученика за істину. П'єр Адо пише, що Сократа часто порівнюють навіть з Ісусом[47]. Учням вдалося створити карнавалізований міф (термін М. Бахтіна) про Сократа, чим вони і увіковічнили пам'ять про нього.

Записи Платона і Ксенофонта містять в собі пережитий досвід суду над Сократом і досвід його смерті. Ми не можемо бути впевненими в історичній достовірності їхніх описів, навпаки ми повинні взяти до уваги контекст написання, щоби правильно їх проінтерпретувати. Їхні свідчення є спробою увіковічнити постать історичного Сократа в пам'яті наступних поколінь. У творах своїх учнів Сократ постає як герой, позбавлений недоліків, бо навіть його недоліки представлені у привабливому світлі. З цих недоліків можна посміятися, але дружнім сміхом. Наприклад, у «Бенкеті» Платона Алківіад порівнює Сократа із силеном: «Що своєю зовнішністю, Сократе, ти подібний до силенів — цього ти й сам не будеш заперечувати. А щодо подібності в усьому іншому, то про це ось послухай»[215b]. Силени – міфологічні істоти, пов'язані з культом Діоніса, їх зображали зовнішньо непривабливими – із «великими носами і булькатими очима»[48], але водночас вони наближені до самого бога. Відомо, що у Сократа була неприваблива зовнішність.

[47] П. Адо. *Постать Сократа* // Що таке антична філософія / укр. перекл. Сергій Йосипенко. Київ: Культурна асоціація "Новий Акрополь" 2014. с. 32.

[48] У. Головач. *Коментарі до прочитання «Бенкету» Платона* // Платон. Бенкет / укр. перекл. У. Головач. Львів: Видавництво УКУ 2018. с.193. (215b1)

Однак порівнюючи його із силеном, Платон не насміхається з його зовнішніх рис, а радше поетизує їх, адже йому йдеться про парадокс зовнішньої непривабливості та внутрішньої краси Сократа. Це порівняння Сократа з силеном важливе для нас також у контексті інтерпретації комічного зображення його у комедії «Хмари». Адже Алківіад розвиваючи своє порівняння каже: «І при цьому, кажу вам, усе життя він забавляється в той спосіб, що прикидається перед людьми. Не знаю, чи доводилось комусь бачити ті скарби, що в ньому заховані, коли він розкривав себе в поважній мові»[216e]. Тобто Сократ складний для розуміння, адже сам грає в гру – прикидається, водночас приховуючи в собі як дорогоцінний скарб знання про істину. Щоб зрозуміти те, що він ховає, треба докласти також зі свого боку чимало зусиль. Всі перелічені деталі знадобляться для подальшої інтерпретації образу Сократа.

Опрацьовуючи минулий досвід, автор відходить від об'єктивного зображення і творить художню реальність. Ретроспективний погляд народжується з пережитого досвіду, що розділяє момент написання та описані події. В процесі написання мемуарного літературного твору потік постійних змін структурується у спогади, що формує художню цілість та дозволяє наблизитись до розуміння та прийняття пережитого. У випадку літературно оформлених спогадів про Сократа, що їх написали його учні, то в цих творах мемуарного жанру Сократ набуває певної форми, що подібна радше на «забронзовілу» скульптуру, а не на реальний відбиток історичної особи. Як висловлюється про це Ортеґа-і-Гассет: «передання зберігає об'єкти зображення у високих жанрах недоторканними і непідвладними часові… Вони непідвладні старінню»[49]. Ідеалізований Сократ, що став міфом спільноти зберігся «недоторканним» й досі.

Ще одна складність прочитання «сократичних діалогів», записаних Платоном, виникає через стосунок між автором і твором. Адже як пише П'єр Адо про Платона: «У певному сенсі він одягає маску Сократа. <...> він так само не уточнює, що у проголошених промовах належить Сократові, а що належить власне йому. Відтак часто дуже складно відрізнити у

[49] Х. Ортеґа-і-Гассет. *Роздуми про Дона Кіхота* / перекл. з іспанської Галини Верби. Київ: Дух і літера, 2012. с. 182.

певних діалогах Сократову та Платонову частини»[50]. «Я» Платона поза твором, сам він не втручається і не висловлює прямо своєї позиції. Схожа ситуація у творі Ксенофонта «Бенкет», де автор теж залишається поза твором, а центральню постаттю виступає Сократ.

Отож Сократ став частиною колективної пам'яті наступних поколінь, увійшовши туди у сталому образі дивакуватого філософа, що відкриває істину пересічним атенцям, і готовий віддати за істину своє життя. Коли таке бачення стає міфом спільноти, то гротескний образ Сократа із комедії «Хмари» і «забронзовілий міф» сократиків входять у конфлікт. Суперечність образів комічного Сократа та ідеалізованого виникає через появу критично важливого досвіду, що стає новою призмою для прочитання комедії «Хмари». Аналіз нового прочитання необхідний, адже ми – сучасні читачі живемо у часі недоторканного міфу про Сократа, і наша інтерпретація схожа до тієї, що розпочалась близько півстоліття після написання комедії.

III.2. Рецепція сучасників Арістофана, які зустрічалися з Сократом на атенській агорі і в театрі на святі Великих Діонісій.

Цілком відрізняється від зображення Сократа його учнями, образ філософа на ім'я Сократ, створений комедійним поетом Арістофаном, який в Сократові учні не записувався. Арістофан пише з живої натури, але парадокс в тому, що з-під його пера виходить образ, що є карикатурою, оскільки такі передумови поетичного жанру, в якому працює комедіограф.

Коли Арістофан писав «Хмари», Сократ ще був живим. Тому Арістофан як поет комедійного жанру дозволив собі пофантазувати з натурою. Про це проникливо пише М. Бахтін: «Зображати подію на одному ціннісно-часовому рівні з самим собою і зі

[50] П. Адо. *Постать Сократа* // Що таке антична філософія / укр. перекл. Сергій Йосипенко. Київ: Культурна асоціація "Новий Акрополь" 2014. с. 34.

своїми сучасниками – це значить здійснити радикальний злам»[51] у літературній свідомості. Адже постаті із «сучасності» дозволяють на вільніше поводження зі собою – вони не ідеальні і не довершені, на відміну від тих, що віддалені в часі. «Звичайно, і «свій час» можна сприйняти як героїчний епічний час з огляду на його історичне значення, [можна сприйняти] дистанційовано, ніби з віддалі часів (не від себе – сучасника, а у світлі майбутнього), а минуле можна сприйняти фамільярно (як теперішній час)» – додає М. Бахтін[52].

Отож те, що визначає спосіб зображення Сократа Арістофаном – це жанр комедії, у якому він творить. Специфіка комедійного жанру полягає в тому, що об'єктом комедії є незавершена і недосконала сучасність. Характери, створені комедіографом, теж не повинні бути досконалими та ідеальними, навпаки вони поєднують в собі як позитивні, так і негативні риси. Тому «героїзація» Сократа у творах його учнів кардинально відрізняється від «поводження» Арістофана із його «матеріалом», що перш ніж стати комічним образом в комедії, ходив вулицями Атен, розмовляв з людьми, надокучав їм нестерпно нудними запитання і найважливіше – мало хто міг розуміти, яка йому користь від того знання і як покращиться його життя, якщо він таки відкриє ту свою істину

Арістофан створив художньо-узагальнений образ гротескного філософа-дивака. Арістофан використав сучасний йому міф про Сократа, скориставшись «усною народною творчістю», власне анекдотами (грец. ἀνέκδοτος – невиданий), що передавались з уст в уста і сприймалися з гумором і зі сміхом. Саме така «жива натура» була потрібна комедійному поетові, щоб висміяти у своїй комедії новаторські тенденції в освіті, вихованні, релігії, а також у приватній сфері стосунків між батьками і дітьми.

Наступний важливий аспект – перспектива (призма) зображення Сократа. Жанр комедії передбачає «викривлення» дійсності, тому допускає провокацію, навіть фамільярність у зображенні. Загалом, у будь-якому мистецькому творі автор не

[51] М. Бахтин. *О методологии исследования романа* // Эпос и роман. СПб: Азбука, 2000. с. 205.
[52] М. Бахтин. *О методологии исследования романа...* с. 205.

ставить собі за ціль відтворити дійсність такою, як вона є, він її опрацьовує. У трактаті «Поетика» Арістотель ділиться своїм розумінням природи мистецької взаємодії з дійсністю: «Через те, що поет відтворює дійсність так само, як живописець або якийсь інший художник, то йому доводиться відтворювати речі якимсь одним із трьох способів: або такими, як вони були і є, або як про них кажуть і думають (грец. οἷά φασιν καὶ δοκεῖ), або якими вони повинні бути» [гл. 7 1460b].

Поет показує дійсність або такою, якою вона видається (з грец. «δοκεῖ» можна перекласти «яким щось є в уявленні»), або якою мала би бути. Тут доречно використати метафору призми, через яку ми бачимо зображення – призма змінює предмет, на який ми крізь неї дивимося. Так само, як людський погляд (та сама призма) змінює зображення, тому варто замислитись: чи речі показані крізь призму представника народу («як про них кажуть і думають»), чи утопічно («якими вони повинні бути»). Та в комедії автор, зазвичай, відтворює події та зображає осіб дещо антиутопічно – згіршено. Тому в аналізі комічного образу Сократа в комедії «Хмари» важливо визначити, крізь чию призму і з якою метою автор зображає дійсність.

У комедії Арістофана центральними героями виступають Сократ і Стрепсіад. Із філософських діалогів Платона Сократ відомий саме своїм методом ведення розмови. Діалектика існувала і до нього, проте «сократичний діалог» є особливим шляхом пізнання. Учасник «сократичного діалогу», власне співрозмовник Сократа в якийсь момент починає усвідомлювати, що предметом діалогу насправді є він сам[53].

Метою «сократичного діалогу» є визнання співрозмовниками свого незнання. Тут виразно видно одну з основних рис Сократа – смиренність перед неможливістю пізнати вищу Істину. Сократ «відкидає традиційне знання, бо усвідомлює своє незнання»[54]. Сам себе він називав «повитухою», що лише допомагає душі народити знання, якщо вона ним вагітна. Цей образ випливає з ідеї, що кожна душа може

[53] П. Адо. *Постать Сократа* // Що таке антична філософія / укр. перекл. Сергій Йосипенко. Київ: Культурна асоціація "Новий Акрополь" 2014. с. 40.
[54] П. Адо. *Постать Сократа*... с. 37.

віднайти в собі усе необхідне знання, людина сама повинна відкрити його, після того, як з'ясувала завдяки Сократові своє незнання[55]. Такий метод «розкривання» знання називається маєвтичним. Сократ нічого не вчить, лише запитує, він вважає себе радше слугою Істини та помічником душі, яка відкриває в собі істинне знання. В «Апології Сократа», написаній Платоном, є цікавий епізод, в якому Сократ виправдовується, як він каже «за наклеп на нього» [21b], який зробила Піфія, коли на запитання його друга Херефонта про те, хто є наймудрішим, назвала наймудрішим саме його. Сам Сократ, за переданням того ж таки Платона, зізнавався про себе і свою мудрість нібито такими словами: «...я сам в собі не помічаю ні великої, ні малої мудрості» [Апологія Сократа, 21b] [56]. А згодом пояснив, що уся його мудрість полягає у визнанні, що він нічого не знає, тоді як дурістю є вважати себе мудрецем, приховуючи від себе своє незнання: «А власне кажучи, афіняни, мені бачиться, що справді мудрим є тільки Бог і цим віщуванням він учить, що людська мудрість мало що варта або навіть нічого, і, здається, він має на увазі не Сократа, а користується моїм іменем лише заради прикладу, неначе б говорив: "З вас, люди, наймудріший той, хто, як Сократ, зрозумів, що насправді нічого не варта його мудрість"» [Апологія Сократа, 23b]. Отже, правдива мудрість – Істина належить Богові, людина ж – провідник, що здатен відкрити в собі цю мудрість. Відкриття мудрості потребує смирення в усвідомленні свого невігластва. Для Сократа знання неможливо передати, воно сходить на людину (як бачимо на початку «Бенкету», коли він затримався перед дверима і стояв так «у думках»), або в діалозі людина його пригадує (теорію про пригадування виснував із Сократового маєвтичного методу Платон). Натомість в комедії «Хмари» головний герой Стрепсіад приходить до Сократа із конкретним запитом – отримати практичні знання красномовства. Сократ після розмови з Хмарами погоджується навчати його:

Отож тепер про себе розкажи мені,
Щоб, вдачу знаючи твою, до тебе я
Новітні міг застосувати засоби [478-480].

[55] Там само, с. 38.
[56] Тут і далі цитуємо фрагменти з «Апології Сократа» в українському перекладі Йосипа Кобова.

Такий підхід до навчання радше відповідає практиці софістів, що претендували на здатність поширювати (продавати) знання серед усіх. В комедії Арістофана натомість Сократ постає представником такого інноваційного підходу продажу знання кожному, хто може за це заплатити. «Новітні засоби», які збирається «застосовувати» тут Сократ, є іронією на філософію ведення діалогу. У творі Платона «Федр» Сократ навчає, що промовець повинен «знатися на душах», бо до кожної душі потрібний індивідуальний підхід, аби відкрити їй знання.

Провідниця хору звертається до Сократа зі словами:

«Ну, а ти, марнослів'я премудрого жрець, розкажи нам, чого ти бажаєш?
Так охоче нікого не слухаєм ми з мудролюбних дізнавців сучасних,
Окрім Продіка, славного бистрим умом і знаннями глибокими. Ти ж нам
Любий тим, що поважно так ходиш, на всіх поглядаючи звисока й згорда» [359-363].

Сократ зображений, як самозакоханий мудрець, що навчає «абсолютної істини» тих, хто приходить до нього:

«Гляди ж! Як кину я з високих мудрощів
Слівце тобі, ти на льоту лови його!» [489-490]

У комедії Сократ називає свої знання «високими мудрощами» і ходить «поглядаючи звисока й згорда». Такий образ не відповідає свідченням Платона і Ксенофонта, що показують нам Сократа-філософа свідомим свого незнання та прихильним до самоіронії.

Ще одним впізнаваним методом Сократа є іронія та самоіронія: «Применшуючи себе, – говорить Ціцерон, – Сократ поступався співрозмовникам, яким він хотів заперечити, більше, аніж це було потрібно: маючи на думці одне і кажучи інше, він отримував задоволення від такого звичного для себе маскування, яке греки називають “іронією”»[57]. Сократ свідомий своєї позиції слуги Істини (бо за його словами «справді мудрим є тільки Бог», а він «допомагає Богові»[58]), водночас часто навмисне применшував себе, щоб спровокувати

[57] Цицерон, Лукулл 5, 15. Цитовано за: Адо П. *Постать Сократа* // Що таке антична філософія / укр. перекл. Сергій Йосипенко. Київ: Культурна асоціація "Новий Акрополь" 2014. с. 36.
[58] Підтвердження цьому знаходимо у «Апології Сократа» Платона.

співрозмовника. Не раз Сократ іронізує в «Бенкеті» Платона. На початку святкового зібраннявін звертається до Агатона: «сидячи пліч-о-пліч з тобою, я перейму чимало гарної мудрості. Бо чого варта моя? — Непевна і примарна якась, завжди залишає простір для сумніву і запитання. Твоя ж, будучи прекрасною в сяйві свого блиску, тільки примножує твої успіхи» [175e]. Такою реплікою Сократ у парадоксальний спосіб свисміює Агатона, позірно вихваляючи його. Іронія Сократа викриває правду не прямо, а натяком, при цьому дозволяючи самому об'єкту іронії зрозуміти свою помилку. Не раз Сократ у своїх діалогах вказує тонко-іронічно на помилки у розумінні проблеми співбесідником: «Якщо все інше й не так вражає, то який слухач залишиться байдужим до багатства слів і краси вислову, якими позначилося завершення виступу Агатона? Як візьму собі до серця, що сам я й близько не зумію бути таким красномовним, від сорому готовий утікати хоч куди — і втік би, якби знав куди»[198c]. Варто зауважити, що Сократ іронізує акуратно, з повагою до співрозмовника, тому реакція співрозмовника на таку іронію зазвичай позитивна. З описів Платона і Ксенофонта ми формуємо уявлення, що Сократу притаманна тактовність у спілкуванні. Іронія часто дозволяє йому уникнути конфліктної ситуації.

Натомість в комедії «Хмари» Сократ використовує або сарказм, або навіть зневажливі насмішки: «Ну, і дурень ти, справді. Увесь аж протух в забобонах часів допотопних!»[398-399] На іронію Стрепсіада Сократ реагує агресивно:

«А ти кинь свої дотепи й жарти дурні й не вдавай балаганного блазня.

Стань побожно й послухай:

з піснями сюди наближається рій божественний»[297-298].

Давньогрецькій комедії притаманне поєднання різних рівнів гумору. Такі фрази є прикладами грубих жартів, що викликали сміх у глядачів. Арістофан такими вигуками з уст Сократа веселив народ, що сидів в театрі.

У комедії важливим збірним персонажем є Хмари. Сократ зображений як руйнівник традиційного ставлення до богів: «Яких богів ти мислиш? Тут боги твої / Й гроша не варті» [247], згодом він додає: «Що за Зевс? Та ніякого ж Зевса нема! Не верзи цих дурниць»[367]. Хмари – ті, що прийшли замість богів: «Бажаєш ти розмову

мати з хмарами, що за богів у нас?» [252] Сократ називає віру у богів «забобонами часів допотопних». Перед посвятою у «науку» Сократ запитує Стрепсіада:

«І не будеш ти інших богів шанувать,
окрім тих, кого ми визнаємо,
— Всеосяжного Хаоса, Хмар, Язика
— оцієї священної трійці?»,

– на що Стрепсіад відповідає:

«Ані словом до інших тепер не озвусь,
хоч би й стрінув їх я коли-небудь,
Ні приносить їм жертв,
ні вина проливать, ні курить фіміаму не буду»[423-426].

«Нова» філософія софістів деконструйовувала традиційне знання, натомість не пропонуючи настільки ж вартісного нового. Образ Хмар можна прочитувати як приклад нерівноцінної заміни, що потрібна лише для вивищення над попереднім знанням. А ще Хмари мають з погляду прагматичного ту перевагу над старими богами, що від них люди мають цілком зрозумілу користь – щоб урожай вродив багатий, потрібен дощ. Священна трійця: Всеосяжний Хаос, Хмари і Язик – вказує на те, що Арістофан сприймав «нову» філософію софістів, як таку, що принесла хаос в суспільство, а також, що головним інструментом софістів була риторика, для якої Арістофан створює влучну метафору – «язик». Зважаючи теж на релятивізм вчення софістів, Хмари є символом нестійкості їхньої філософії, того, що вона ґрунтується не на вічних засадах, а на відносності сприйняття кожного індивіда. В «Апології Сократа» сам Сократ звертається до Мелета з риторичним запитанням: «Що ти хочеш сказати: чи <...> я вчу визнавати не тих богів, яких визнає місто, а інших, і в цьому ти мене і звинувачуєш, що я визнаю інших богів, чи по-твоєму, я взагалі не визнаю богів та інших цього навчаю?» [26c]. На що той відповідає, що Сократ не визнає жодних богів і вчить цьому молодь – в чому його й обвинувачено. Сократ після короткого діалогу переконує присутніх і Мелета у своїй вірі в божественне та демонічне. Пізніше він стверджує: «Я вас поважаю і люблю, афіняни, але буду слухатись радше Бога, аніж вас, і поки я

дихаю, і поки в мене буде сил, не перестану філософствувати» [29d]. Не раз у «Апології» він називає себе слугою Бога. Також у «Бенкеті» Ксенофонта і «Бенкеті» Платона Сократ прославляє Ероса – бога любові, оповідаючи, що любов є духовною і веде людину до божественного начала. Отже, в творах як Платона, так і Ксенофонта ми не бачимо у Сократа атеїстичного погляду на світ.

Як вже зазначалось раніше у цій роботі, простір, у якому відбувають події комедії, називається φροντιστήριον, «Думальня», що функціонує як школа Сократа. Насправді, в історичного Сократа не було «свого простору», чи іншими словами «школи», де б він навчав. Здебільшого, він проводив свої філософські бесіди на вулицях, атенській агорі, що служила також міським ринком, або в домах, де його запрошували.[59] «Я ніколи не був нічиїм учителем, – стверджує описаний Платоном Сократ в «Апології», – тільки якщо хтось, молодий чи старий бажав слухати мене» [Апологія Сократа, 33a]. Щодо гігієни та чистоти, то Сократ хоч і одягався бідно, та тримав своє тіло в чистоті. Про це свідчить хоч би останній епізод «Бенкету» Платона: повернувшись до Лікею після бенкету в Агатона, Сократ вмився – ἀπονιψάμενος («змив бруд») [223d]. Інша справа, що він зрідка приймав ванни, що супроводжувалися натиранням пахучими оліями – такі «обряди» справді робив лише зрідка, з нагоди особливого свята[60].

Сократ був відомий також своїми дивацтвами – часто робив щось таке, чого пересічні люди не розуміли. Наприклад, на початку Платонового «Бенкету» описано епізод, в якому Сократ затримується при дверях:

«— Ні, облиш його, — втрутився Арістодем. Такий уже в Сократа звичай — прийде, стане собі десь скраю і стоїть. Скоро він тут буде. А тепер дайте йому спокій» [175b].

Про такий же стан Сократа згадує і Алківіад : «Якось уранці, поринувши в свої думки, він ніби застиг на місці — щось йому не вдавалося, і все стояв та думав. Вже й обідня пора надійшла, і воїни, побачивши це, дивувались і казали один одному, що Сократ від самого ранку стоїть,

[59] Г. Гусейнов. *Хорошие старинные правила писания комедий* // Аристофан. Москва: «Исскуство», 1988, с.96
[60] У. Головач. *Коментарі до прочитання «Бенкету» Платона* // Платон. Бенкет / укр. перекл. У. Головач. Львів: Видавництво УКУ 2018. с. 142 (174a4–5)

заглиблений у свої думи»[220d]. Як зазначає Уляна Головач у коментарях до «Бенкету» Платона: «Йдеться про тривале входження Сократа в «каталептичний транс»[61] , коли душа Сократа, маючи реальний зв'язок із божественним світом, ставала причасною до того знання, яке для звичайного людського сприйняття недоступне»[62]. Водночас у комедії Арістофана «Хмари» під час першої зустрічі зі Стрепсіадом Сократ гойдається у кошику зі словами:

«<…>В повітря лину і про сонце думаю.

Стрепсіад

Ти й про богів міркуєш там у кошику? Хіба з землі не краще?

Сократ (поважно й урочисто)

Не здолає ум збагнути речі понадземні правильно,

Не знявшись вгору витонченим розумом,

В таке ж тонке повітря не полинувши,

З низин угору дивлячись, нічого я не бачив би.

Землі бо сила спраглої до себе вільгу думання притягує.

Те саме відбувається й з квасолею»[225-233].

Тут бачимо карикатурне зображення зв'язку душі Сократа із божественним началом через образ дивака, що «гойдається у кошику» – умоглядна висота втілюється в емпіричну конкретику зримого, недоступне для загалу постає доступно смішним. У Платона незрозуміла поведінка Сократа описується із повагою та певним захватом. Адже Платон вбачає в цьому надзвичайний досвід, що відкритий лише для Сократа. Цей досвід свідчить про втаємниченість учителя у речі, недоступні для розуму інших людей. Натомість комедіограф зображає таку незвичність гротескно. Сократ, зображений Арістофаном, поводиться не лише дивно, але й аморально, крадучи, наприклад, м'ясо з жертовника, коли учням не було, що їсти. Окрім того, теми про які роздумують його учні і сам він – абсурдні : «На скільки кроків блошачих стрибне

[61] Термін Бертрана Рассела. Див.: Б. Рассел. Історія західної філософії. Київ 1995, с. 87. Цитовано за: У. Головач. *Коментарі до прочитання «Бенкету» Платона* // Платон. Бенкет / укр. перекл. У. Головач. Львів: Видавництво УКУ 2018. с. 143 (175a7–b2)

[62] Там само.

блоха?» [145], «Комар гуде гортанню чи гузницею?» [158]. Сократ Арістофана не веде «сократичних діалогів», радше розмірковує над дрібницями відірваними від реального життя. Пояснення цьому явищу дає Платон словами Алківіада у «Бенкеті»: «Якби хтось захотів прислухатися до того, як говорить Сократ, то, на перший погляд, його мова видалась би смішною. Він зодягає свої промови в такі слова й вислови, які роблять його мову подібною до шкіри нахабного сатира. Говорить про віслюків, про всіляких ковалів, шевців, чинбарів і, здається, вічно повторюється: тим, що каже, і як підбирає слова. Тому кожен, хто не розуміє, про що йдеться, і не має відповідних знань, готовий висміяти його. І лише заглибившись і збагнувши по-справжньому, можна розкрити для себе суть його слів і побачити, що лише такі слова не позбавлені глузду»[221e] . Отже, для того, аби зрозуміти речі, про які говорить Сократ слід мати певний рівень знань та свідомості. Хоч Сократ вміло адаптовувався до рівня середовища, у якому він виступав (що помітно із його промов у «Бенкеті» Ксенофонта), та все ж абстракті речі, осягання божетсвенного та пізнання себе для непідготовленої людини могли звучати як абсурд.

У «Бенкеті» Ксенофонта можна знайти відповідь на запитання, а хто власне уявляв Сократа таким, яким його зображено в комедії «Хмари». Під час трапези до нього звертається фокусник-сиракузець із зневажливими закидами, що є прямою алюзією на комедію «Хмари»: «Це тебе прозивають мудролюбом, Сократе?» [Ксенофонт. Бенкет, гл.6, 6] (перек. з давньогр. – У. Головач), де мудролюб (укр.) – φροντιστής (гр.) – вигадане Арістофаном слово для позначення гротескного Сократа. Сократ Ксенофонта відповідає: «Так, і це краще, ніж якби мене називали немудрим» [Гл.6, 6].

Або інший приклад: Сократ (запитує у фокусника, який прийшов на бенкет, щоб за гроші розважати публіку): Чи тобі відоме щось, що було б небеснішим від богів?

Фокусник: Ні, клянуся Зевсом! Але прао тебе ходять чутки, що ти не про богів роздумуєш, а про речі, некорисніших від яких не буває. (перек. з давньогр. – У. Г.) [Гл.6, 7]

Тобто з усіх присутніх на бенкеті лише фокусник, якого запросили, щоби розважати публіку, звертається до Сократа із такими запитаннями та звинуваченнями. Тут Ксенофонт показує, що у «викривлений» спосіб Сократа сприймали люди неосвічені, які займали невисоке становище в суспільстві. Причиною таких насмішок було якраз їхнє власне нерозуміння тих речей, яким Сократ присвятив все своє життя.

Іншою причиною несприйняття Сократової мови стала правда, яку він відкривав співрозмовнику. Адже Сократ деконструював усе попереднє знання того, хто вступав з ним у діалог, показуючи йому його ж власне незнання. Сократ не був схожим на більшість людей. Все, що він говорив і чим він цікавився, збивало представників тої більшості з пантелику. Він створював непорозуміння, бо в певному сенсі сам був *atopos*[63]. Звичайно, були такі, яким це подобалось. Один з Платонових персонажів відверто захоплюється Сократом: «Для мене відвідування його (Сократа – прим.) є радістю. Я не бачу нічого поганого, коли мені нагадують, що я діяв чи дію негідним чином. Той, хто не цурається цього, обов'язково стане більш розважливим у подальшому житті» [187e][64] (Платон «Лахет»). Але таких безперечно меншість. Натомість переважну більшість сучасників Сократова постава обурювала, його невпинний пошук істини і викривання брехні викликали несприйняття і гнів. Ось яоповідає описаний Платоном Сократ в «Апології» про реакцію атенців: «...вони не знають, що казати, і, щоб приховати своє збентеження, говорять те, що взагалі заведено говорити про тих, хто філософствує, і те, що, мовляв, «відкриває таємниці неба і землі», і що «не визнає богів», і «брехню видає за правду». Бо правду сказати їм не хочеться тому, що тоді виявилось б, що вони тільки удають, начебто щось знають, насправді ж нічого не знають»[23d].Тобто через незадоволення та страх від викриття, ким вони є насправді, люди починають творити неправдивий образ Сократа.

Отже, із усіх порівнянь стає зрозуміло, що Сократ у комедії «Хмари» та Сократ із текстів Платона та Ксенофонта – це дві різні постаті, де перша є гротескною

[63] П. Адо. *Постать Сократа* // Що таке антична філософія / укр. перекл. Сергій Йосипенко. Київ: Культурна асоціація "Новий Акрополь" 2014. с. 51.
[64] Цитовано за виданням: П. Адо. *Постать Сократа*. с. 39.

карикатурою другої. Зі свідчення Клавдія Еліана відомо, що Сократ сам прийшов на постановку «Хмар» до театру: «Тоді філософ, почувши ці розмови (а прибув він до театру і зайняв гарне місце не просто так, не випадково, бо знав, що комедія висміює саме його) підвівся і, щоб чужинці могли добре роздивитися, простояв на повен зріст, поки актори не показали усієї драми. Ось як повівся Сократ, виявляючи свою зневагу і до комедії і до афінян»[65]. Адже йдеться навіть не про карикатуру на Сократа, а радше про використання його як символу[66] для зображення і критики «нової» філософії софістів.

Сам Сократ у творах Платона і Ксенофонта критикує софістичний підхід, як такий, що ставить за мету не пізнання об'єктивної істини, а власну вигоду. У «Бенкеті» Платона Сократ критикує промову Агатона, що є прикладом риторики горгієвого типу[67] «Агатонова мова нагадала мені Горгія — ох і жахливий він, як почне говорити, — і мене охопив просто гомеричний страх. Я боявся, що на кінець своєї промови Агатон ще й напустить на моє слово голову Горгія, і тоді вже я, онімівши, каменем стану» [198c2–6]. Отже, відбувається внутрішній конфлікт у гротескному персонажі Сократа, створеного Арістофаном. Відповідь на нього можна дати, проаналізувавши, хто є слухачем Сократа в комедії. Другим рівноцінно важливим персонажем у комедії є Стрепсіад. Саме його ментальність стає призмою, крізь яку перед нами постає Сократ.

Гротескний Сократ у комедії «Хмари» є віддзеркаленням свідомості Стрепсіада. Ми бачимо філософа саме його очима. Тому абсурд, яким Сократа наділяє Арістофан є ілюстрацією до того, як пересічний атенець сприймає філософію.

Якщо інтерпретувати гротескного Сократа у світлі суду над ним та його смерті, то комедія «Хмари» дає відповідь на причини неправдивих обвинувачень з боку атенців. Адже їхнє нерозуміння Сократа і страх перед правдою, яку він їм відкривав про них самих, породили озлобленість на філософа і його філософію. Як казав Алківіад у «Бенкеті» Платона: «Його одного соромлюсь, бо добре знаю: неможливо переконати

[65] Клавдій Еліан. *Про Сократа висміяного в комедії Арістофана* // Строкаті історії / пер. з давньогр. Дзвінки Коваль. Львів: Видавництво «Апріорі», 2020, с. 48.
[66] Г. Гусейнов. *Живые существа возникли из ила* // Аристофан. Москва: «Исскуство», 1988. с. 93.
[67] Горгій з Леонтини Сицилійської (485–380 до Р. Х.) — відомий софіст.

себе в тому, що не треба робити так, як він вчить. <...> Уникаю зустрічі з ним, обминаючи його, а коли все-таки стріну — сором бере: я ж із ним погоджувався. Часто навіть таке подумаю: *краще б його взагалі не було на світі*»[216с].

У цьому контексті комічне зображенняя Сократа є відзеркаленням міфу атенців про нього. Тож, висміюючи Сократа, як може здатися на перший погляд, висміює невігластво Стрепсіада. І глядач комедії, сміючись із гротескного філософа насправді сміється із пересічного атенця – а власне бачить як у дзеркалі самого себе в образі Стрепсіада. Адже він розуміє невідповідність між історичним Сократом і гротескною маскою.

Розділ ІІІ.3. З кого сміються читачі комедії Арістофана «Хмари» дві з половиною тисячі років після її написання?

Провокативний імпульс, закладений Арістофаном в комедію «Хмари», створює передумови для безконечно широкого інтерпретаційного поля рецепції твору, потенційно відкриває його на множинність перспектив прочитання. Звертаючись знову до метафори призми, замислимося над тим, як в призмі нашого сучасного погляду змінюється прочитання комедії «Хмари» порівняно зі сприйняттям її сучасниками Арістофана і потім в «епоху» сократиків.

Дивитися крізь призму – означає зазнавати опосередкованого впливу різних чинників, які формують наше бачення зокрема і віддалених у часі написання літературних творів чи загалом творів мистецтва. Сучасний контекст безперечно додає нових смислів комедії Арістофана, створеній дві з половиною тисячі років тому.

Викривлений простір «Думальні» може стати для нас поштовхом до аналізу сучасної освіти. З такої перспективи ситуація Стрепсіада – ілюстрація актуальних дискусійних питань. Наприклад, питання організації навчального процесу, його спрямованості, розвитку академічного середовища.

Стрепсіад приходить у «Думальню» із запитом навчитися «вертіти законом як дишлем», в його уявленні філософи вчать саме цього:

«Як дать їм грошей, то навчать однаково
Здолати словом правого й неправого» [98-99]

Розмови, які він там чує, знання, які там здобувають, в призмі його бачення здаються Стрепсіадові абсурдними і непотрібними, адже вони неспроможні задовільнити жодної з його корисливих потреб і цілей. Стрепсіад не бачить сенсу у вивченні ладів, він запитує «А що до хліба з тих ладів я матиму?» [649]. Науку геометрії він виправдовує єдиним зрозумілим призначенням – вона може мати прикладне застосування, бо знадобиться для вимірювання земельних ділянок [пор.: 202-204]. Карта світу – добра штука в очах Стрепсіада, адже добре було б використати її, щоб «кудись подалі від Атен пересунути Лакедемон» [пор.: 217-218]. Це не може не потішити нас особливо сьогодні: згадаймо, що комедія «Хмари» писалася в роки Пелопоннеської війни між Атенами і Лакедемоном. Іншими словами, Стрепсіад очікує швидкого і ефективного результату від отриманого знання, який можна було б одразу застосувати на практиці.

Тут ми можемо провести паралель із сучасною ситуацією в освіті. Наразі в освітній сфері поширений запит на швидкі та ефективні знання – практичні «скіли». Часто гуманітарні науки, зокрема філософія не можуть задовільнити такий запит. Вони стоять перед вибором – або продовжувати розвивати свій вектор – давати знання, що потребують тривалого заглиблення і не задовільняють, на перший погляд, практичного запиту, або ж звузити свою сферу до надання практичних навичок.

У 2020 році в рамках конференції «Modus Vivendi УКУ» з нагоди 60-ти річчя владики Бориса Ґудзяка, Президента УКУ, відбулася панельна дискусія «УКУ і наука». Одна з учасниць цієї дискусії Уляна Головач виступила з доповіддю «Уківський текст: пролог», де підняла питання орієнтованості сучасного університету. Уляна Головач проводить паралель із комедією Арістофана «Хмари»: «З перспективи середовища «думальні» нам смішно зі Стрепсіада. Адже він представляє світ

вартостей вивернутий навиворіт. Добре було б, щоб ми розсміялися і пережили комедійний катарсис – очищення сміхом. А, можливо, цей текст треба читати серйозніше? Він може стати стимулом, щоб замислитися, чи має покликáння на культуру "зовнішніх споживачів" бути для університетів аргументом? Радикальне питання полягає в тому, щó таке світ "вивернутий навиворіт"?»[68] Також історія із Стрепсіадом показує, що запит на ефективне навчання приходить в академічне середовище з-зовні. Із перспективи цього запиту «непрактичність» гуманітраних наук теж може виглядати абсурдною, адже «що до хліба з цих ладів ми матимемо?»

Найгірше те, що наприкінці комедії Стрепсіад спалює «Думальню», звинувативши її в усіх своїх проблемах, хоч філософи-софісти насправді лише задовільнили його початковий запит. Аналогія із сучасним контекстом , з одного боку, викликає сміх, а з іншого боку, пробуджує тривогу. Як кажуть в нашому народі: і смішно і грішно водночас. Питання з кого нам сміятися, читаючи комедію «Хмари» Арістофана?

Актуальність комедії Арістофана «Хмари» – це ще одне підтвердження позачасовості проблем, які піднімали і з якими діалогували філософи та поети античності. Те, що ми, сучасні читачі, можемо пережити свій комедійний катарсис, читаючи комедію «Хмари» свідчить про її актуальність, що розсуває будь-які часові рамки.

[68] УКУ і наука: Конференція «Modus Vivendi УКУ» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://www.youtube.com/watch?v=B37kadwXQi0

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження показує, що комедія «Хмари» Арістофана є «кривим» дзеркалом, яке відображає актуальні для кожного часу проблеми. Комедія за своєю природою – жанр, що взаємодіє із сучасною йому дійсністю. Особливість комедії «Хмари» в тому, що вона вступає в діалог із дійсністю знову і знову, дозволяючи кожному новому читачеві пережити комедійний катарсис – очищення. Так як текст є поштовхом до самореалізації читача, так комедія стає поштовхом до самореалізації глядача. Глядач, що сприймає комедію в контексті свого унікального досвіду та історико-культурних реалій реалізовує змісти, заховані в творі.

Центральним образом є гротескний Сократ, що стає «лакмусовим папірцем» – реакція на нього породжує нові інтерпретації. Комічне зображення Сократа віддзеркалює колективні уявлення спільнот різних часових періодів.

У першому контексті V ст. до н.е. (часі написання комедії) комічне зображення Сократа стало віддзеркаленням міфу про нову філософію, її небезпеку для пересічних атенців схожих на Стрепсіада. Згодом після суду над Сократом і його смерті, комізм у комедії Арістофана входить у новий контекст. Тепер з'являється новий міф про Сократа – створений його учнями, з метою увіковічнити свого Вчителя. Він кардинально відрізняється від того фамільярного зображення, яке присутнє в комедії Арістофана. Конфлікт, у який входять ці дві перспективи зображення Сократа показує колективне уявлення атенців про філософа як такого, їхнє несприйняття абстрактної філософії, також ілюструє ймовірні причини обвинувачень висунутих Сократу – невігластво самих атенців. У контексті нашого часу комічні Сократ та Стрепсіад Арістофанової комедії провокують нас до роздумів над дискусійними питаннями орієнтованості сучасно освіти, пошуку дешевого і ефективного знання.

Головний парадокс комедії, що спрацьовує у кожному контексті полягає в тому, що висміяний насправді не той, кого пародіюють – Сократ, а глядач, який сидить в залі, або навіть сучасний читач. Тож комізм Арістофана виконує своє найвище

призначення – показує реципієну його вади і очищує від них «брутальністю і в’їдливістю комедійного сміху».

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

І. Літературні джерела.

1. Арістофан. Хмари / перекл. з давньогрецької Бориса Тена // Арістофан. Комедії. Київ: Дніпро 1980.

2. Платон. Апологія Сократа / перекл. з давньогрецької Йосипа Кобіва // Платон. Діалоги. Київ: Основи 1999. С. 20-41.

3. Платон. Бенкет / перекл. з давньогрецької і коментарі Уляни Головач [Серія «In via»], вид. 2-ге, випр. Львів: Видавництво Українського католицького університету 2018

4. Aristophanes. Clouds / Greek text [Електронний ресурс] // Режим доступу: http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0027

5. Aristophanes. Clouds / translated by Ian Johnson. Oxford 2017.

6. Xenophon. Apology: Socrates Defense [to the Jury] / Translated by E.C. Marchant, O.J. Todd [Loeb Classical Library] Volume 168. Cambridge, MA: Harvard University Press 1925.

7. Xenophon. Symposium / Translated by E.C. Marchant, O.J. Todd [Loeb Classical Library] Volume 168. Cambridge, MA: Harvard University Press 1925.

ІІ. Науково-критичні праці.

1. Адо П. Постать Сократа // Його ж. *Що таке антична філософія* / укр. перекл. Сергій Йосипенко. Київ: Культурна асоціація «Новий Акрополь» 2014. С. 32-53.
2. Бахтин М. О методологии исследования романа // Його ж. *Эпос и роман.* Санкт-Петербург: Азбука 2000. С. 194-233.

3. Бахтин. М. Жанровые и сюжетно-композиционные особенности произведений Достоевского // Його ж. *Проблемы поэтики Достоевского.* Москва 1979. С. 122-140.
4. Гірняк. М. *Феноменологічна концепція Романа Інгардена в контексті теорії літературної комунікації* // Teka Kom. Pol.-Ukr. Związ. Kult. OL PAN, 2011, с.22-31.
5. Гнатюк М. Франкова теорія рецепції художнього твору і деякі проблеми рецептивної естетики // *Слово і Час*. №7. Львів, 2013, с. 37-45.
6. Головач У. «Похвала Гелені» Горгія Леонтинця: риторична вправа задля розваги чи розважання? // *Наукові записки УКУ*. Філологія. Вип. 1. 2020, с. 51-61.
7. Гусейнов Г. *Аристофан*. Москва: «Искусство» 1988. 272 с.
8. Елліністична філософія // *Історія європейської цивілізації: Греція* / за ред. Умберто Еко ; перекл. з італ. Харків: Фоліо 2019, С. 374-378.
9. Клавдій Еліан. Про Сократа висміяного в комедії Арістофана // Його ж. *Строкаті історії* / пер. з давньогр. Дзвінки Коваль. Львів: Видавництво «Апріорі» 2020 С. 46-48.
10. *Літературознавчий словник-довідник* / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Ковалева, В. І. Теремка. Київ: ВЦ «Академія» 2007. С. 356.
11. Мруґальський М. Деконструкція-постсруктуралізм-деконструктивізм // *Література. Теорія. Методологія. /* за ред. Д. Ульцької; пер. з пол. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія» 2006. С. 333-371.
12. Ортеґа-і-Гассет Х. *Роздуми про Дона Кіхота* / перекл. з іспанської Галини Верби. Київ: Дух і літера 2012. 216 с.
13. Росінська З. Самототожність реципієнта. Психоаналітичні точки зору // *Література. Теорія. Методологія* / за ред. Д. Уліцької. С. 312-332.

14. Фізер І. Феноменологічний структуралізм Романа Інґардена // Його ж. *Філософія літератури* /за наук. ред. Володимира Моренця. Київ: НаУКМА: 2012. С.71-94.
15. УКУ і наука: Конференція «Modus Vivendi УКУ» [Електронний ресурс]. // Режим доступу: https://www.youtube.com/watch?v=B37kadwXQi0
16. Larson S. W. *Rhetorical Ethics in the Comedy of Aristophanes*. Minnesota 2014. 211 p.
17. Jaeger W. The Comic Poetry of Aristophanes // Його ж. *Paideia: the ideals of greek culture*. Volume I. Archaic Greece. The mind of Athens / trans. from the Second German Edition by G. Highet; Basil Blackwell Oxford 1946. P. 358-382.
18. Raymond K. The Relevance of Aristophanes A New Look at "Clouds" // *Greece & Rome*. Vol. 35, No. 1, 1988 .P. 23-28. [Електронний ресурс]. // Режим доступу: https://www.jstor.org/stable/643276
19. Stidman P. *Democratic Skepticism: Aristophanes's Call for Vigilance in The Clouds* [Електронний ресурс]. // Режим доступу: https://www.academia.edu/45055126/Democratic_Skepticism_Aristophaness_Call_for_Vigilance_in_The_Clouds
20. Woodbury L. Strepsiades' Understanding: Five Notes on the Clouds // *Phoenix*. Vol. 34, 1980. pp. 108-127. [Електронний ресурс]. // Режим доступу: https://www.jstor.org/stable/1087870